

北斎、広重とヴァン・ゴッホ

著者	田中 英道
雑誌名	国立西洋美術館年報
巻	5
ページ	14-24
発行年	1972-03-31
URL	http://id.nii.ac.jp/1263/00000625/

ゴッホにとっては、北斎という名は日本の風景の代名詞であったのかもしれない。彼は1888年アルルに行き、日本的な風景を見るとき、ただひとり北斎の名をあげる。

「ぼくは今日の夕方、すばらしい実に不思議な色彩効果を見た。石炭を積んだ大きな船がロース河の岸に繋がれていた。上から見ると夕立に濡れてきらきら光っている。水は黄色がかった白、曇ったグレイの真珠色で、空は薄紫、西にはオレンジ色の帯があって、町は菫色だった。船の上では、青と白との服を着た小さな労働者が陸上げする船荷を運んで右往左往していた。まるで北斎そっくりだ。」⁽¹⁾

ゴッホはアルルからの、弟への手紙で「これからの芸術家は、きっと強い太陽に照された一層日本風な清澄な空気の中で色を見ようと思うようになるだろうと私は予言するね。」⁽²⁾と書いているが、ゴッホのアルル滞在は、日本版画で知った日本的風景が太陽のつよく、陰影の少い原色の世界であると信じていたところにひとつの大きな理由があると感じられる。彼は日本人が見るように、アルルの風景を見たかったのであった。

『『お菊さん』を読んだかね。あの本によると本当の日本人は壁に何も掛けないらしい。僧房や御堂の描写をみても何もない（デッサンや骨董品は引出しのなかに隠されている）。だから日本の版画は明るい何もない見晴らしのよい部屋でみなければならぬ。」「ぼく自身はここで、真白な四方の壁と赤い煉瓦敷きの何もない部屋で仕事をしている。」⁽³⁾

明るい、何もない見晴らしのよい部屋からの展望——これがゴッホの「日本人」風に見る方法であり、彼自身のアルルでの描写の基本となるものである。彼はそこでしきりに日本版画について気にかけている。「是非北斎のもの、富士三百景と風俗画を貰ってほしい」⁽⁴⁾と弟に頼み、「日本の浮世絵をもっと、数多く買えないのをときどき困ったことだと思う」と書いている。「日本の版画は立派なもの、ルネサンス前期の絵画、ギリシャ絵画のように、古いオランダ絵画やレンブラント、ボッテル、ハルス、ファン・デル・メール、オスターデ、ロイスダールのようなものだ。それは時代によって古びない。」⁽⁵⁾とさえ語っているのである。

彼は彼の通ったバリの浮世絵画商のパンの店への支払について触れ、「パンの店の屋根裏には10万点ほど風景や人物の版画、古い版画がどっさりある」と述べ、「いま版画は一点3フランだ。例の90フランを払うと、手もとにあるものの他に、100フラン分来るから、新しい当方の手持は650点となる」⁽⁶⁾といている。これによれば、彼と弟はすでに600点は、日本の版画を持っている勘定になる。しかも彼はバリ時代、飲食店のタンブーラン(図1)で自ら日本版画の展覧会をしたというから、その傾倒ぶりは単なる趣味の域を超えていた。「もしもぼくが一日でもバリへ帰ることがあったら、ぼくはただ北斎やその他最盛期の版画を見るためにやはりパンの店に寄るだろう。」⁽⁷⁾とアルルでいっているほどである。

ここで注目するのは、これほど日本の浮世絵

に関心をもち、熱心に研究をしながらも、日本の画家となるとほとんど北斎一人しか名を挙げていないことである。「日本美術は本国においては頽廢期にあるが、フランスの印象派のなかに再び根を下ろしている。」⁽⁸⁾という言葉とか、すでにアントワープ時代にゴッフルなどの浮世絵研究を知っていたらしいと思われることなどから広重や歌麿の名を知らなかった、とは思えない⁽⁹⁾。あるいは彼は浮世絵の図柄だけを愛し、画家の名などは関心がなかったからであろうか。

ゴッホのバリ時代は知識吸収の時代であった。彼は三カ月画家コルモンのアトリエに通い、石膏や書物といった静物を描き、またスーラ、ピサロ、シスレーといった画家たちの影響を受け、点描画を描き、ときには過去の土臭い絵を思わせる暗い色調の靴の図を描いたりしている。またドラクロワはレンブラントの明暗の手法を色彩の方法のうちに代えたと考え、ドラクロワにも深い関心を払っている。絵画上では不安定な時期だが、このバリ時代こそゴッホの転換期であった。

この転換を決定的にしたのはやはり日本の浮世絵であろう。このわずか二年ほどの模索期で彼のパレットを明るくしたのは、アンブレスジョニストよりもむしろ日本の版画、そのうちとくに広重のように思われるのである。ゴッホは広重の《亀戸梅屋舗》^(図2)を模写したが、この作品^(図3)にあるのは、空の赤、地の緑、そして前面の梅の黒褐色さらに中央の空の黄色と原色である。これはアンブレスジョニストにないもの

で、この明るい色面が、ほとんどアルル時代のパレットの色を決めていくことになるのである。彼はアルルからの手紙ではっきりと「日本の版画のような濃淡のない色面にしたい」と、水彩の絵具をテオに頼む折にいつている。原色に多少の白を交えて、ほとんど陰影を無視して描くアルルでの描法は、ドラクロワやアンブレスジョニスト経由の日本版画の影響より、直接広重のこれらの色彩効果を学んだと考える方がよいのである。さらに広重の《千住大橋の雨》図^(図4)の模写の水の色は、青と白黄が長い筆触でまぜられて^(図5)すでに《ラングロワの橋》の水の色を予想できるほどである⁽¹⁰⁾。ここで手紙にあるように「色彩がそれ自体で、あるものを表現している」状態を示している。

広重の模写はこの明らかな二例にとどまらない。周知のように《タンギー爺さん》^(図14)の肖像の背景には数多くの浮世絵が描かれている。《タンブーランの女》^(図1)の背景にぼんやりと描かれた日本版画が、ここではすでに図柄をはっきりと見てとれるほどになっている。二点の広重模写と同様、ゴッホはここで絵具商タンギーの店にあった浮世絵、もしくは彼自身の浮世絵を写している。

ロダン美術館の方の《タンギー爺さん》ではまず右上にある桜と土手の図^(図11)は、はっきりと広重の《五十三次名所図会》のうちの《石薬師》の図であると指摘できる⁽¹¹⁾。しかし広重の版画にある色彩を一層濃くし、空を青色で埋め、土手の線に赤を入れている。しかも版画にある二人の人物も鳥居も無視して、風景の色面

を強調している。ここでもアルル時代の色彩それ自体が風景を表現していく方法と一致している。ところで人物の背後の富士の図であるが、一般にこの図が北斎からきたものとされているが⁽¹²⁾、しかし前に画面の上下一ぱいに葦のような背丈の高い草を配し、その間に富士がそびえ、渡り鳥が飛んでいくイメージ、下は水面のようで青と白をまぜあわせているようなおだやかな場面は、北斎の《富嶽三十六景》にはないもので、広重の《富士三十六景》の方の縦長の絵に見られるものである。とくにそのうちの《さがみ川》の図^(図10)に大変近い。この図も前面の水面に葦が描かれ、富士の手前に小山も描かれてちょうど対応している。富士に雁がとんでいる図は広重に多く《五十三次名所図会》のうちの《吉原》にこれによく似た図柄がある。デッサンの方の《タンギー爺さん》^(図16)も、葦の前から鳥が飛び出そうとしており、この富士の図もやはり、広重風の富士図から出ていることが推測される。

さらにその左の雪景色も広重のものから取ったものであろう。しかしこの図も富士の図も、題字や落款が書かれた短冊が描かれていないところを見ると、必ずしも版画の忠実な写しではないと考えられる。事実、この部分が入れてあるものは、容易に原図を見出すことができるが、この無款のものは同じものはないようである。したがってこの雪の図は、例えば東都八景図の《両国暮雪》^(図8)とか、江都名所の《芝赤羽橋》といった広重のものをその元の図と考えることができる。この景色三点以外に、左方下に朝顔

図が描かれている。これも必ずしも出典はわからないがおそらく広重の、たとえば団扇絵の《朝顔》図^(図13)などから来ていると考えられるのである⁽¹³⁾。

背景、左右中程の役者図、おいらん図^(図12)は、ひとつは三代豊国風のものであり、もうひとつは英泉によるものであることは図柄からいって明らかである^(図15)。とくに英泉のものは、『バリ・イリュストレ』という雑誌の日本特集号1886年5月号⁽¹⁴⁾⁽⁸⁾の表紙に使われたもので、ゴッホのもう一点のこの図の模写^(図7)とともにゴッホが好んだものであろう。

もう一点の《タンギー爺さん》(カリフォルニア・E. G. ロビンソン氏蔵^(図17))のロダン美術館の作品に比べてひとまわり小さく、従って図柄も大まかで、背景の図もよく見てとることができない。しかし人物の真うしろの富士や右横の景色は広重風であり、左上のおいらんは国貞風^(図18)であり、左中程と右下の役者図は三代豊国風^(図20)であるとは推測できる⁽¹⁵⁾。ここでは題字や落款の部分の写しもないので原図から離れてかなり自由に描いたと考えられる^(図19)。

こうして彼の浮世絵から直接写した作品を観察してみると、北斎の浮世絵からの写しはほとんど一点もないということになる^(図21,22,23,24)。そしてその風景図のすべては広重から来ているといってもよいほど、広重との関係がつよいのである。これは私の推測であるが、最初にあげたゴッホがアルルのローズ河岸辺で見た「北斎そっくり」の場景も、その色の印象からして、

北斎の《御厩川岸、両国橋夕陽見》図や（上総の海路）図（いずれも《富嶽三十六景》の内）よりも、広重の《品川》や《荒井》図（いずれも《東海道五十三次》の内）や《東都御沖》（《富士三十六景》）の方に近いと感じられるほどである。

北斎との絵画上の関係をしいていえば、さきほどの英泉の《おいらん》図の下の蝦蟇（図6）とか、アルルで描かれた《蟹》図（図25）位で、それも《北斎漫画》から示唆をうけているがそのままでの写しのようなではない（図26）。アルルの手紙で、「日本の版画帖に見られるような蟬」というときの「版画帖」がこの《北斎漫画》を指すものかもしれないが詳かではない。「パンの店の複製の中で、北斎の《芽生への雑草》と罌粟の素描は実に驚歎すべきものと思った」というているが、その写しはないのである。

このような事実から、ゴッホは広重を中心とした浮世絵を自ら学び模倣しながらも、広重の名前を強く意識していなかったことが推測される。彼はアルルからの手紙で、名ざしで「北斎のもの」を送って欲しいとさえいっているが（17）、広重の名は銘記していなかった。しかし彼はそこで自己の美意識にあった作品を選択して広重をえらび、北斎はすぐれた画家として鑑賞するだけにとどめておいたと考えざるをえない。

1883年にパリでは日本美術愛好者達の手によって蒐集品が持ち寄られ、かなりまとまった日本版画展がひらかれ、これと相前後してレイ・ゴンスの日本美術に関する研究書 *L'Art*

Japonais が公けにされていた。その中で北斎は日本最大の画家と評価され、さらに欧州美術史上の最高の名画家の列に加えられている。オランダのレンブラント、フランスのコロー、ドーミエさらにスペインのゴヤと並び称されると指摘されていたのである（18）。また当時の画家、たとえばマネにとっては浮世絵といえ、《凱風快晴》《山下白雨》の富士を描いた北斎のことであった（19）。パリにいたゴッホはこうした北斎の名声をよく知っていたのであろう。ゴッホ自身にとっても北斎は、直接の影響関係をこえたひとりの大芸術家であり、憧憬する「日本」という国のすぐれた才能の代表名でもあったにちがいない（20）。

しかも北斎の作風は、色面のあざやかさを示すより、線や形そのものの独自性のうちに色彩を適合させる方法を取り、それは簡単に模倣できる性質の絵でないことは、次のゴッホの指摘でも窺える。

「ポール・マンツはジャンゼリゼの展覧会のドラクロワの強烈な熱狂的なエスキース《基督の渡舟》を評して、『こんな恐ろしいまっ青や、ま緑などあり得るとは思えない』と書いて、問題にしようとはしなかった。

北斎の線や形が、今度はお前にこれと同じような叫びを挙げさせたね。お前は手紙に『波はまるで鷺の爪だ、船が爪に捉えられている。』と書いて来た。

それなら、色をすっかり本物通り、形もすっかり本物通り、形もすっかり本物通りにしたらどうだ。こんな感動を起すだろうか。」（21）

これは北斎の富嶽三十六景のうちの有名な《神奈川沖浪裏》図を指していっている言葉であるが、もしゴッホがこれを参考にするとすればデッサンも多くある《舟のある海岸》の光景のような、強い色彩とタッチのはげしきでしか写す方法はなかったのである。この富嶽三十六景のどれひとつとってみても、富士は単なる自然の富士から離れて、完全に北斎の世界の富士の形姿をしており、その世界は北斎の個性をよく刻印して、同じほどの個性ある他人が容易に模倣しうるものではない⁽²¹⁾。一方広重の《富士三十六景》はたしかに色彩は原色が多く色面の構成に特色があり、構図も近景中景遠景をおいて苦心しているが、それはやはり自然の風景そのものを予想させ、自然から自立した北斎空間とは異っている。そこでは富士の形ひとつとってもいつも同じ形をし、実際のおだやかな現実の富士と形が思い起されるのである。富士はほとんど強い人格をもっていない。それは広重が、自然とまじりあうことによって、叙情性をつかもうとする画家であったことを示している。その自然へのアプローチはゴッホの無意識なところで体質にあったものとも考えられる。

そのことはバリエ時代以前の、ゴッホの半生における農民や労働者たちが感じる自然、労働と密接した四季のある自然への共感によっても推測できるからである。「暦では今日から春だといふ日、別にこれといふ用もないのだが、ただ春はもう其処まで来てゐる、と自分達に言い聞かせたいのだと言った様子で、蒼白い、しなび

た顔が、幾つも幾つも戸口から出て来る。眺めてゐると、いかにも痛ましい。……かういふ天気や季節の移り変りについての感情では、貧しい人と画家とは共通したものを持つてゐると思ふ。」⁽²²⁾ その画家であるゴッホの感情は、イメージの上ではミレーに近づき、自然に入りこみその色彩を生かすという点で広重に接近したと考えられる。それは自然と共に生活する農耕人の心に通じる。

しかし一方ではヨーロッパ人の美に慣れたゴッホにとっては広重の色面のあざやかさに惹かれても、その芸術の個性そのものは、北斎と並べて名前を記そうとする程、惹きつけられなかったと推量できよう。そのことが、広重的な風景をアルルで見たとしても、北斎の名を語らずにはいられなかった事情のように私には感ぜられるのである。しかし画家は言葉ではなく、その絵画で自己を語るものである。

註

- (1) *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, Paris, Gallimard/Grasset, 1960, III, 516 (『ヴァン・ゴッホ書簡全集』二見、宇佐見、島本、栗津訳、みすず書房、第4巻、516)
- (2) op. cit., 532 (邦訳：後藤禎二「テオへの手紙に現れたヴァン・ゴッホの日本憧憬」『画論』造形芸術社 昭和17年2月号)
- (3) op. cit., 509 (邦訳『書簡全集』みすず書房、509)
- (4) op. cit., 510 (同上、510)
- (5) op. cit., 505, 511 (同上、505, 511)
- (6)(7)(8) op. cit., 510 (同上、510)

- (9) 1885年アントワープからのテオへの手紙, op. cit., 437 (同訳, 437)「ゴンクールが好んで言った言葉に『永遠のジャポネズリ』というのがある。ところで……」
- (10) 近藤市太郎「浮世絵と印象派—新資料に関連して」Museum 89号 August 1958, p.2-p.8
鈴木重三『広重』日本経済新聞社1970年, p.98
ブラックモン、ゴーガンと浮世絵に関係については次の論攻がある。
池上忠治「ポール・ゴーガンと日本絵画—ゴーガンの所有せるジャポネズリ—数種の紹介に関連して—」『美術史』65号 1967年 p. 1-19.; 同「『北斎漫画』と広重の『魚づくし』とによるフェリックス・ブラックモンの銅版画」神戸大学『研究』1969年3月 p.30-62.
- (11) この図は Rizzoli 版の最新のカタログでは『江戸百景』からの作品となっているが、誤りである。
Voir, Paolo Lecaldano, *L'opera pittorica completa di Van Gogh*, Milano, 1971, Cat. 459d.
- (12) 同上のカタログでも北斎の《凱風快晴》図がこの作品の原図として指摘されている。(op. cit., Cat. 459c. Rizzoli)
- (13) これらの点については東京国立博物館の菊池貞夫氏、小林忠氏の御指摘に負うところが多かった。記して謝意を表する次第である。近藤市太郎前掲論文にあるように上野の国会図書館の蔵書中より菊池秀雄氏が見出された「仏蘭西国都府において博覧会之儀ニ付調書」の中の、1867年のパリ・万国博覧会に出された浮世絵師の名は二流、三流であって、その中には広重風の絵の写し、あるいは改変した作品もあっただろう。そこには女絵五十枚、景色絵五十枚が含まれ、国芳、三代豊国の弟子たちの作で「江戸名所」が主題であった。
- (14) Couverture de *«Paris Illustré»*, numéro special consacré au Japon (mai 1886), Document Bibliothèque Nationale, Paris; 『東西美術交流展』1968年東京国立近代美術館, カタログ p. 48, p.77. (英泉の図)
- (15) 前掲 Rizzoli 版のカタログでは北斎作品となっている。(Cat. 460 a)
- (16) *Correspondance de Van Gogh*, op. cit., 506. (邦訳, 506)
ゴッホがオーヴェール・シュル・オワーズで死亡した時に持っていた14枚の日本版画集は、豊国、芳虎、国周、芳員といった江戸末期の役者、力士絵であった。(1970年大阪万国博覧会フランス館『日仏の出会い』, カタログ p. 189)
- (17) ギュスターヴ・コキオによればゴッホは北斎の名も歌麿の名も知らなかったというが、これは必ずしも正しくはない。
(G. Coquiott, *Vincent van Gogh*, Paris 1923.)
- (18) Louis Gonse, *L'Art Japonais*, Paris, 1883 (2e éd. 1926, p. 87)
- (19) 柳亮「浮世絵と印象派、ビトレスクとレアリスムの問題」, 『画論』造形芸術社, 昭和17年2月号。
- (20) ゴッホ死後に北斎に関してすぐれた考察がなされることになる。とくに;
Goncourt, *Hokousai*, Paris 1896. p. 16 etc.
Henri Focillon, *Hokousai*, Paris 1914, 1925.
- (21) *Correspondance de Van Gogh*, op. cit., 533. (後藤訳 533)
- (22) *Correspondance de Van Gogh*, op. cit., 265 (小林秀雄全集10巻『ゴッホの手紙』新潮社 p.58)

*Résumé Il est bien connu que Van Gogh nourrissait une grande admiration pour les gravures japonaises, dont d'ailleurs il faisait lui-même collection. avec son frère, Théo. Pourtant un seul nom revient souvent dans ses lettres, celui de Hokusai (No. 510, 516, 533, 542), bien qu'il ait prin cipalement copié des scènes de Hiroshige, comme le *Prunier du Jardin Kameido* ou la *Pluie sur le Pont Ohashi* (fig 23, 45). Dans les portraits du *Père Tanguy* (fig. 14), il a repris pour le fond de la toile des scènes de plusieurs gravures Ukiyo-é de Hiroshige (fig 9, 10, 11, 13) ; notamment l'image du Mont Fuji, au dessus de la tête n'a rien de la facture d'- Hokusai mais est bien plutôt dans la manière de Hiroshige (fig. 10). Pour le reste du fond du tableau, il a imité les portraits d'acteurs de Toyokuni III (fig. 12) et de Eisen (fig. 15). En réalité, il n'a jamais copié Hokusai (fig. 18, 20), exceptées, et encore assez peu, certaines gravures de *Hokusai-Manga* (fig. 6, 26?).

Pourquoi cette contradiction? Si on remarque que Hiroshige représente la nature par le jeu de ses couleurs vives alors que l'art si particulier d'Hokusai réside dans la composition et les lignes, on comprend que Van Gogh ait été plus attiré par la manière du premier que du second. Van Gogh eut en effet plus sensible aux coloris clairs dans les gravures japonaise qu'au jeu des lignes. Ses tableaux, plus que ses écrits, expriment l'esthétique du peintre.

図版

- (fig. 1) ヴァン・ゴッホ, 《タンブーランの女》
55.8×46.5cm アムステルダム・ゴッホ美術館
Van Gogh, *La femme aux tambourins*,
55.8×46.5cm, Amsterdam, Rijksmuseum
Vincent van Gogh.
- (fig. 2) 安藤広重, 《名所江戸百景, 亀戸梅屋舗》
Hiroshige, *Le Jardin du prunier de Kameido* (Cent vues fameuses d'Edo)
- (fig. 3) ゴッホ 《広重うつし・梅》 55×46 cm アムステルダム・ゴッホ美術館
Van Gogh, *La scène du prunier d'après Hiroshige*, 55×46cm, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh
- (fig. 4) 広重 《名所江戸百景, 大橋あたけの夕立》
Hiroshige, *L'averse sur le pont d'Ohashi* (Cent vues fameuses d'Edo)
- (fig. 5) ゴッホ 《広重うつし・大橋》 73×54 cm アムステルダム・ゴッホ美術館
Van Gogh, *La scène du pont d'après Hiroshige*, 73×54cm, Amsterdam Rijksmuseum Vincent van Gogh
- (fig. 6) 北斎 《北斎漫画》より
Hokusai, de la *Hokusai Manga*.
- (fig. 7) ゴッホ 《英泉うつし・おいらん》 105×61 cm アムステルダム・ゴッホ美術館
Van Gogh, *La courtisane d'après Eisen*, 105×61cm, Amsterdam, Rijksmuseum Van Gogh
- (fig. 8) 《バリ・イルュストレ》誌 (1886年5月)
日本特集号の表紙
Couverture de 《*Paris Illustré*》 (mai 1886)
- (fig. 9) 広重 《東都八景・両国暮雪》 扇面



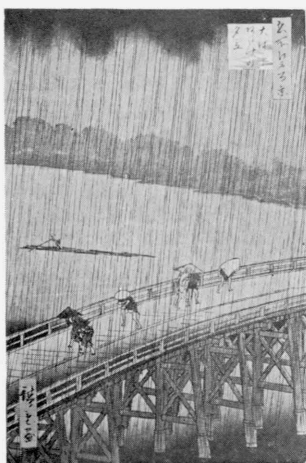
1



7



2



4



6



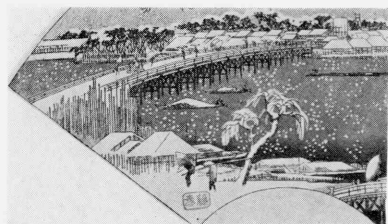
3



5



8



9



10



11



12



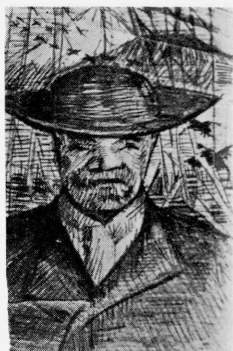
13



14



15



16



17



18



19



20

- (fig. 10) 広重《富士三十六景・さがみ川》(部分)
Hiroshige, *Sagami-Gawa*, détail, Trente-six scenes de Fuji.
- (fig. 11) 広重《五十三次名所図会・四十五、石薬師》
Hiroshige, *Ishiyakushi*, Les scènes fameuses des Cinquante-trois étapes, 45.
- (fig. 12) 三代豊国《柳街梨園全盛花一對・久喜楼粧い、坂東薪秀》の上部分図。
Toyokuni III, *Courtesane Yosooi* (détail en haut), Les doubles fleurs de la Yanagimachi • Rien.
- (fig. 13) 広重《四季の花尽し》団扇絵
Hiroshige, *Les fleurs des quatre saisons*.
- (fig. 14) ゴッホ《タンギー爺さん》92×75 cm ロダン美術館
Van Gogh, *Le Père Tanguy*, 92×75cm, Musée Rodin
- (fig. 15) 溪斎英泉, 豎二枚継《雲竜打掛の花魁》
Eisen, Keisai, *La Courtisane en Uchikake du Dragon avec les nuages*.
- (fig. 16) ゴッホ《タンギー爺さん》デッサン, 21.5×13.5 cm アムステルダム・ゴッホ美術館
Van Gogh, *Le Père Tanguy*, dessin 21.5×13.5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum Van Gogh
- (fig. 17) ゴッホ《タンギー爺さん》65×51 cm アテネ, 個人蔵
Van Gogh, *Le Père Tanguy*, 65×51 cm, Athene Coll. privée.
- (fig. 18) 一勇斎国芳《当時一松花の夜涼》の内
Kuniyoshi, *La femme dans les fleurs au soir*.
- (fig. 19) 広重《東海道五十三次・大磯》保永堂版
Hiroshige, *Oiso*, Cinquante-trois étapes de Tokaido, Edition de Hoeido.
- (fig. 20) 三代豊国《見立お七》団扇絵
Toyokuni III, "Mitate" *Oshichi*



21



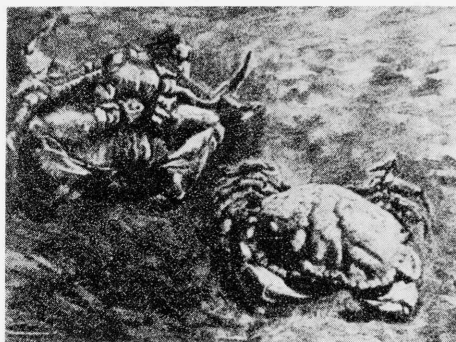
22



23



24



25



26

- (fig. 21) ヴァン・ゴッホ《自画像》60×49 cm ロンドン・コートールド美術研究所
Van Gogh, *Auto-portrait*, 60×49cm London, Courtauld Institute of Art.
- (fig. 22) 虎清, 富士遊山図
Torakiyo, *La scène avec Fuji*.
- (fig. 23) 三代豊国二歌舞伎名優図(部分)
Toyokuni III, *La scène de Kabuki*.
- (fig. 24) ゴッホ《自画像》81×61 cm ロサンジェルス個人蔵
Van Gogh, *Auto-portrait*, 81×61 cm Los Angeles, Coll. privée.
- (fig. 25) ゴッホ, 《二匹の蟹》47×61 cm アムステルダム・ゴッホ美術館
Van Gogh, *Deux Crabs*, 47×61cm Amsterdam Rijksmuseum Vincent van Gogh.
- (fig. 26) 北斎, 《北斎漫画》より
Hokusai, du *Hokusai-Manga*.